

Estetyka i Krytyka 9/10(2/2005–1/2006)

ARTYKUŁY

JOANNA HAŃDEREK

BUNT SZTUKI

Artykuł dotyczy znaczenia sztuki oraz przeżycia estetycznego w filozofii J.P. Sartre'a i A. Camusa. Sztuka, w ich opinii, jest tą formą aktywności, która ujawnia właściwe wymiary rzeczywistości. Sartre pyta o rolę sztuki w konstytucji ludzkiego bytu; Camus zaś – o rozumienie sztuki jako odpowiedzi na absurd świata.

Obie koncepcje spaja podobna myśl, dotycząca autentyczności tworzenia, a przez to autentyczności samej sztuki. Kategoria autentyczności należy do najważniejszych w filozofii egzystencjalistycznej. Autentyczność to pełne uchwycenie przez świadomość tego, co jest jej dane, wraz z tym, co konstytuuje sama świadomość. Stąd taka ważność sztuki w koncepcjach Sartre'a i Camusa, gdyż pozwala ona bądź na uzyskanie autentyczności, bądź na dekonstrukcję tego, co autentyczne nie jest.

„W każdym buncie można odnaleźć metafizyczne żądanie jedności, niemożność jej pochwylenia i konstrukcję świata zastępczego. Z tego punktu widzenia bunt tworzy świat. Dotyczy to również sztuki. Roszczenia buntu są po części natury estetycznej. Wszelka myśl zbuntowana znajduje wyraz w retoryce lub w świecie zamkniętym”¹. Bunt sztuki to konstruowanie świata. Egzystencjaliści – filozoficzni rebelianci z wyboru – sztuce wyznaczali taką walczącą rolę. Bunt sztuki jest więc wyrazem pewnej filozoficznej tendencji, nastawienia wobec świata i możliwości człowieka, jest przewrotem, zaburzeniem, jakie dokonuje się w świecie. Camus, czyniąc z buntu podstawową kategorię ludzkiego postępowania, jak się wydaje, idzie dalej w swych dążeniach do zrewoltowanego myślenia. W całej swej twórczości wyraża możliwość etycznego działania bez etyki oraz zbawienia bez świętości. Sztuka jako

¹ A. Camus *Człowiek zbuntowany* J. Guze (tł.) Oficyna Literacka, Kraków 1991 s. 239.

wyraz buntu przywraca człowiekowi świat, z którym wcześniej egzystencja nie radziła sobie, nie potrafiąc przezwyciężyć niezrozumiałych praw świata. Przedstawiany artykuł przyjmuje taką właśnie wykładnię sztuki i jej buntu w filozofii Alberta Camusa. Z kolei Sartre zamierzał wskazać, co w egzystencjalizmie istotne dla zrozumienia sztuki, wskazując na autentyczność i zaangażowanie człowieka wobec siebie samego i świata. Zaczniemy więc od Sartre'a.

Jean-Paul Sartre w *Mdłościach*² przedstawił dwie koncepcje dzieła sztuki³. Pierwszy rodzaj reprezentują obrazy (portrety *zacnych obywateli* Bouvill) wiszące w galerii miejskiego ratusza. Ten rodzaj sztuki – statyczny, pełen „ducha powagi i fałszywej wiary”⁴, nie jest tak naprawdę dziełem artystycznym. To tylko utrwalenie w człowieku przekonania, że jest istotą poważną i szanowaną, posiadającą swe miejsce w rzeczywistości i usprawiedliwioną. Sztuka ta przynależy do porządku bytu-w-sobie, a więc porządku biernego trwania, które nie rozumie rzeczywistości i nie posiada świadomości. Innym rodzajem sztuki, o jakim pisze Sartre, będzie sztuka ukazująca egzystencji prawdę o niej samej. Jak Sartre przedstawia w *Świętym Genecie*, artysta, angażując się w sztukę tak samo jak w swoje życie, może dokonać szczególnego wartościowania – wprowadzając w rzeczywistość sens poprzez swoje dzieło. W *Mdłościach* ten właściwy obraz sztuki ujawnia się w ostatnich scenach powieści. Aby zrozumieć zawartą w tej książce koncepcję sztuki, najpierw trzeba uświadomić sobie, kim jest jej główny bohater – Roquentin. Przede wszystkim to człowiek, który całe swoje życie na swój sposób uciekał przed sobą. Nie potrafiąc odpowiedzieć sobie w tym ontycznym zawikłaniu, kim jest, szukał dróg, które pozwoliłyby mu o tym pytaniu zapomnieć. Uciekając w pracę, miłość, podróże, zmieniał swe życiowe cele, tak by zagłuszyć własne niespełnienie. W Bouvill pojawił się, by zebrać materiały do książki, jaką zamierzał napisać o historycznej postaci markiza de Rollebon. W miarę pracy zrozumiał, że jego działanie jest bezsensowne, gdyż prowadzi jedynie do zagłuszenia myśli o niespełnieniu własnej egzystencji, a więc do rekonstrukcji życia minionego, przynależy więc do porządku zreifikowanej rzeczywistości. Sartre pokazuje w tej książce, jak byt-dla-siebie, a więc byt otwarty i wolny, stara się pozyskać dla swego istnienia istotę⁵. Nie jest to jednakże możliwe, gdyż otwarcie ludzkiego bytu zawsze niesie w sobie nowe możliwości i wymagania. Pokazując proces budzenia się

² J.P. Sartre *Mdłości* J. Trznadel (tł.) Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.

³ Por. P. Mróz *Filozofia sztuki w ujęciu egzystencjalizmu* PAN, Kraków 1992 s. 64, 65.

⁴ Por. J.P. Sartre *Egzystencjalizm jest humanizmem* J. Krajewski (tł.) Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1999 s. 23.

⁵ Por. J.P. Sartre *Le Etre et le Néant* Paris 1981 s. 139.

świadomości u Roquentina, Sartre wskazuje równocześnie, że *faktyzacja* wiara, jakiej ulegają ludzie, jest ucieczką potęgującą bezsens.

Właściwy rodzaj sztuki nadaje nowe znaczenia. Twórczość wprowadza w ludzkie życie pewną nową jakość. Wspomniana ostatnia scena z *Mdłości* pokazuje Roquetina zmęczonego i zagubionego, siedzącego w ulubionej kawiarence i czekającego na pociąg, którym ma wyjechać z Bouvill. Cała ta sytuacja zamyka pewien etap w życiu bohatera. Sartre chce, by jego bohater po raz ostatni wysłuchał starego racktime'u: „Some of this days”⁶. W tym momencie w jednym, akcie zrozumienia, jak w Heideggerowskiej *alethei*, Roquetin dostrzegł sens całej sytuacji i swojej egzystencji. Na chwilę pojawia się coś już ukonstytuowanego i w swym znaczeniu trwałego. Roquentin uświadamia sobie, że oto staje naprzeciwko tajemnicy tworzenia, twórcy i sensu, jaki wprowadza on w świat na stałe. Słuchając głosu śpiewającej kobiety, Roquentin wyobraża ją sobie zmęczoną i tak samo jak on zagubioną oraz *bez-nadziejną*. Sartre pokazuje, że przeżycie sztuki jest szczególnym zrozumieniem, gdzie dany zostaje ogłód tego, co sztuka pokazuje⁷. Dlatego Roquentin nie tylko czuje upalne, męczące popołudnie, jakie przeżywali muzycy, nie tylko ma wgląd w ich zmęczenie i monotonię egzystencji, ale doświadcza również jedności z nimi. Widzimy, że twórca i jego dzieło stanowią pewną całość. Jedność trwającą na przekór czasowi. To właśnie dzięki tej jedności twórca zaczyna trwać w swym dziele, uzyskiwać spełnienie, jakie poza twórczością nie byłoby mu dane.

Gdy muzyka milknie, Roquentin rusza w swoją stronę. Przeżycie artystyczne dało mu spokój. Nie zbawiło go, nie otworzyło go na sens, ale pozwoliło na pogodzenie z własną otwartością i niespełnieniem. To zdarzenie otwiera przed Roquentinem nowe horyzonty wewnętrznych poszukiwań, które przed doznaniem sztuki nie były możliwe. W tym miejscu Sartre bawi się z czytelnikiem, wskazując, że sztuka rodzi sztukę. Bohater *Mdłości* odkrywa bowiem poprzez swe przeżycie estetyczne wartości i rolę kreacji. Co więcej, sam postanawia zostać pisarzem, pisać, by na nowo poszukiwać siebie. Wskazując na siłę, jaką zdobył Roquetin, Sartre wskazuje możliwość zbawienia, jaką daje sztuka⁸. Sztuka staje się ludzką mocą. Dla Sartre'a nie jest bowiem dość banalna prawda, że twórca pozostawia po sobie dzieło, które zaświadczy o jego istnieniu. Ważna jest autentyczność przeżycia, jakie towarzyszy twórcy i odbiorcy – to, że nawet po latach ktoś, kto stanie wobec dzieła, będzie mógł na moment uchwycić zmaganie artysty z sobą, z materią świata. Na moment odbiorca też będzie mógł zrozumieć, kim był arty-

⁶ Por. J.P. Sartre *Mdłości* wyd. cyt. s. 202.

⁷ Por. P. Mróz *Filozofia sztuki w ujęciu egzystencjalizmu* wyd. cyt. s. 75.

⁸ Por. P. Mróz *Drogi Nierzeczywistości* Wydawnictwo UJ, Kraków 1992 s. 50.

sta, a przynajmniej, kim się stawał. Sens zawarty w sztuce, jej autentycznym przeżyciu, jest sensem usprawiedliwiającym ludzką egzystencję. Sztuka, jako jedyna domena ludzkiego życia, ma tę moc usprawiedliwienia ludzkiej egzystencji, która tak naprawdę w Sartre'owskiej filozofii jest po nic.

Sztuka wprowadza w świat Sartre'owski zaprzeczenie nicości. Człowiek, jako byt-dla-siebie, jest nie tylko bytem pozbawionym istoty, a więc skazanym na wiele aktów samokonstytucji, lecz także egzystencją, która wydarza się w swej określonej czasowości. Śmierć stanowi nie tylko zamknięcie ludzkiego bytu, ale przede wszystkim radykalny koniec. Człowiek wyłania się z nicości i w nicości znika. Stąd, w kategoriach obiektywności czy historyczności, staje się bytem bez znaczenia. Byt-dla-siebie to nieustanny ruch poszukiwania siebie wobec braku zewnętrznych odniesień, perspektywy usprawiedliwienia, które fundowałyby cel i spełnienie egzystencji. Nawet Bóg, który w ontologii Sartre'a jest niemożliwością, nie jest w stanie usensownić człowieka. Ale samotny byt-dla-siebie odkrywa sztukę, jako moc zaprzeczania tej samotności, jako jedyne, możliwe usprawiedliwienie. Tak dzieje się w doświadczeniu Roquentina. Choć muzyka milknie, a jej wykonawcy być może już nie żyją, pozostaje przekazany ślad, sens, słowa i dźwięki, poprzez które Roquentin usprawiedliwia twórców tego skromnego utworu, przełamuje ludzką samotność wobec nicości⁹. Odbiorca jest świadom obecności twórcy, z kolei sam artysta przełamuje niemoc stworzenia siebie. Nadal jest bytem-dla-siebie, a więc bytem otwartym, mimo to doświadcza spełnienia. A to już ma swą fundamentalną ważność, pozwala bowiem twórcy jakoś zakorzenić się w świecie¹⁰.

Egzystencjalizm często traktowany był jako filozofia pesymistyczna czy nihilistyczna. Sartre polemizował z tym poglądem. „Egzystencjalizm jest humanizmem”, stanowi Sartre'owską obronę własnych filozoficznych idei¹¹. O wiele skuteczniej broni się jednak Sartre w swej koncepcji sztuki. Akt twórcy, który staje się niezaprzeczalną siłą ludzkiego działania, powołuje do istnienia świat wartości. Tym samym, choć Sartre odbiera człowiekowi wartości oraz zasady zewnętrzne, jako nie-trwałe i sztuczne, przyznaje jednak kreatywnej świadomości siłę wewnętrznego wyboru.

Jeszcze pełniej ukazany jest bunt sztuki w filozofii Alberta Camusa. Camus – wieczny outsider – ma jednak swoje odrębne miejsce w filozofii egzystencjalnej. Jego filozofia jest specyficznym ujęciem możliwości ludzkich, gdzie człowiek pozbawiony – tak jak w świecie Sartre'a – ze-

⁹ Por. tamże, s. 36.

¹⁰ Por. tamże, s. 48.

¹¹ Por. J.P. Sartre *Egzystencjalizm jest humanizmem* wyd. cyt. s. 7.

wewnętrznego wsparcia wiecznych prawd, zasad powszechnej moralności czy Boga, postępuje, wykraczając poza jakiekolwiek bariery. Można powiedzieć, że w filozofii Camusa, paradoksalnie, istnieje etyka bez etyki, świętość bez Boga i zbawienie wobec nicości. Absurd, któremu tyle poświęcił rozważań, ujawnia się w samej strukturze jego wywodów.

W filozofii Camusa można wyodrębnić dwa poziomy. Pierwszy związany jest z absurdem. Absurd ujawnia się w zderzeniu ludzkiego myślenia z rzeczywistością¹². Człowiek ma tendencję do porządkowania i układania rzeczywistości według własnego programu. Wszystko wpisuje w pewną racjonalność, kategorie, które chce widzieć w świecie i które – równocześnie – pozwalają świat wytłumaczyć. Rzeczywistość nie ma jednak tak racjonalnej natury, jak chciałby człowiek. Absurd rozwija się w specyficznej grze pomiędzy człowiekiem a światem. Świadomość absurda to świadomość, która odkrywa, iż rzeczywistość nie jest taka, jaką projektuje człowiek. Równocześnie świadomość absurda wie, że świat wynika się racjonalizacji. Świat w swej niezbadanej, ale i nieracjonalnej strukturze modyfikuje ludzkie pragnienia, przekreśla starania podejmowane wobec wymyślanego porządku rzeczywistości¹³.

W *Micie Syzyfa* Camus będzie próbował opisać absurd, jego pojawianie się i znaczenie dla egzystencji, będzie również próbował uchwycić, czym dla egzystencji jest samo to odkrycie. I już na tym poziomie – filozofii absurdu – twórca pokazuje szerokie spektrum ludzkich zachowań i możliwości. Z jednej strony, ujawnia się bierność i zanurzenie się w absurdzie, a z drugiej – działanie absurda, będące „dryfowaniem” poprzez codzienność. Camus, podobnie jak Sartre, wykorzystuje swą twórczość literacką, by dopełnić swej filozofii. Tworzy zatem na kartach swych powieści bohatera absurda.

Bohater *Obcego*: Meursault, to człowiek niezaangażowany. Doświadczenie absurdu Meursaulta jest tak głębokie i mocne, że nie pozwala mu się w nic angażować. Tym samym nie doświadcza on świata jako przestrzeni zdarzeń i spraw wartych uczestnictwa, jako rzeczywistości wartości i postaw koniecznych do zrealizowania. Tak samo relacje międzyludzkie są dla niego, jako człowieka absurdu, przypadkowymi spotkaniami, irracjonalnymi odpowiedziami na wyłaniające się przed nami obecności innych ludzi. Meursault jest *obcym* wobec świata, wobec rzeczywistości, która ma swe społeczne, prawne, racjonalne wymagania. Jego obcość jest wyalienowaniem świadomości dzięki odkryciu, że świat jest niemożliwy do usprawiedliwienia, a ludzkie istnienie

¹² Por. A. Camus *Mit Syzyfa i inne eseje* J. Guze (tł.) Wydawnictwo Muza, Warszawa 1999 s. 62.

¹³ Por. Cz. Piecuch *Człowiek metafizyczny* PWN, Warszawa-Kraków s. 31.

stanowi jedynie sumę niewytłumaczalnych przypadków. Gdy nie ma punktu oparcia, gdy świat nie daje żadnego sensu, na jakim można by się oprzeć i zakorzenieć swe sądy, wówczas człowiekowi pozostaje dryfowanie od jednego zdarzenia do drugiego. Ale jest ono tak naprawdę powolnym przesuwaniem się świadomości w otaczającym ją świecie.

Camus podejmuje jednak swoistego rodzaju walkę o ludzki byt – i to już na poziomie samego absurdu¹⁴. Wprowadza coś, co nazwać można właśnie „etyką bez etyki”. Aby to lepiej wyjaśnić, należy się odwołać do postawy jednego z bohaterów Camusowskiej *Dżumy*¹⁵ – doktora Rieux. Człowiek ten staje wobec nieracjonalności świata. Dżuma jest wydarzającym się absurdem, zamknięciem w świecie, którego nie da się wytłumaczyć ani zracjonalizować. Dżuma, tak jak absurdu, nie da się wyleczyć, ale można się jej przeciwstawiać. Doktor Rieux podejmuje właśnie taką walkę, wiedząc, że jego działanie przynależy do sytuacji absurda, jest więc naznaczone bezsenssem. Mimo to działa w imię drugiego człowieka, pomagając tym, którzy i tak umrą. Nie ma nadziei, wie, iż choroby nie da się zatrzymać i jedyne, co każe mu działać, to myśl, że może ulżyć cierpieniu innych. Nie pozostawiając drugiego człowieka wobec ostateczności, paradoksalnie je znosi. I nie ma w tym odwołania się do niczego pozaludzkiego czy transcendentnego. Etyczność Rieux jest w nim samym, w jego ukonstytuowaniu się jako niosącego pomoc w imię drugiego człowieka. *Dżuma* pozwala wprowadzić postawę zaangażowaną wbrew *logice* absurdu i co więcej – wbrew możliwości zaangażowania.

Próba przełamania logiki absurdu widoczna jest również w postawionej przez Camusa kwestii samobójstwa. Gdy człowiek odkryje istnienie absurdu, odkryje ten bolesny brak usprawiedliwienia, nie znajduje żadnych racji dla swego życia. Inaczej mówiąc, sytuacja wyjściowa człowieka absurdu jest sytuacją, w której „żyć lub nie żyć” stanowi to samo, jedno i drugie bowiem nie ma swej dostatecznej racji. Camus przeprowadza jednak wielką dyskusję, nie tylko na kartach *Mitu Syzyfa*, lecz także w swych powieściach, gdzie pokazuje, że po stronie życia istnieje jedna zasadnicza racja – ważność samej egzystencji. Samobójstwo jest poddaniem się, przyznaniem racji bezsensowności¹⁶. Popęlić samobójstwo to afirmować absurd, umocnić jego działanie w świecie. Doktor Rieux z *Dżumy* staje po stronie życia. To człowiek, który nie dyskutuje o sensowności czy też braku sensu swego działania. Samobójstwo zostaje odrzucone w afirmacji życia, otwierając tym samym drogę do działania etycznego, chociaż samej etyki w obiektyw-

¹⁴ Por. P. Mróz *Filozofia sztuki w ujęciu egzystencjalizmu* wyd. cyt. s. 76/77.

¹⁵ A. Camus *Dżuma* J. Guze (tł.) Świat Książki, Warszawa 2000.

¹⁶ Por. A. Camus *Mit Syzyfa* wyd. cyt. s. 64.

nych czy racjonalnych kategoriach wytłumaczyć się nie da. Absurd znosi te obiektywne i racjonalne zasady, ale nie znosi samego człowieka, jego wolności.

Drugi poziom filozofii Camusa – bunt – jest wykroczeniem poza postawione ograniczenia na pierwszej płaszczyźnie filozoficznych rozważań. Filozofia absurdu warunkuje pojawienie się przekraczającego ją poziomu – filozofii buntu. Camus wymienia trzy rodzaje buntu: metafizyczny, historyczny i bunt sztuki. Niezależnie od odmian, bunt jest sprzeciwem człowieka wobec absurdu. Więcej – stanowi wyzwanie, jakie człowiek rzuca rzeczywistości, z którą się nie zgadza i która mu nie odpowiada. Co najważniejsze – to bunt w imię drugiego człowieka. Świadomość absurda – doświadczająca bezsensowności, odmawiająca zaangażowania – zostaje przekroczona w działaniu. I choć człowiek zbuntowany wie, że jego działanie z góry skazane jest na niepowodzenie, angażuje się i chce działać dla innego – i w imię drugiego. Bunt może być rebelią z góry skazaną na niepowodzenie, ale nawet mimo fiaska staje się wyzwaniem rzuconym światu, znakiem ludzkiego sprzeciwu. Przykładem takiego buntownika, opisanego w *Człowieku zbuntowanym* – buntownika metafizycznego – jest Prometeusz¹⁷. Prometeusz wiedział, co czeka go za złamanie boskich zasad. Wiedział też, że sam człowiek nie jest wart tak wielkiego poświęcenia. Dokonał jednak czynu, który, wbrew logice, stał się przede wszystkim wyzwaniem rzuconym rzeczywistości; tym samym zmieniając jej porządek¹⁸. Buntownik metafizyczny często jest właśnie takim skłóconym z boskością i Bogiem człowiekiem. To ten, kto wypowiada swoje „nie” wobec Boga, będąc zarazem obrazoburcą i bohaterem. Podobnie, pisze Camus, buntował się Kain¹⁹, jak każdy inny metafizyczny buntownik występując przeciw arbitralności Boskich wyroków, niezrozumiałej pustce sensów, jakie absolutny byt prezentuje człowiekowi. Kain dokonał pierwszego mordu, popadając w jeszcze większą sprzeczność własnej egzystencji. Jego działanie było tak samo absurdałne, jak Boskie wyroki. Można powiedzieć, że Kain odważył się zagrać w grę Boga i został za to skazany na wieczne potępienie. Jak widać, bohaterowie metafizyczni często swój bunt przypłacają najgorszą z kar: wiecznym cierpieniem czy wiecznym potępieniem. I chociaż wiedzą o tym, działają.

Bunt historyczny jest walką wobec absurdałności porządku społecznego świata. W tym rodzaju buntu człowiek walczy z nieprawością systemów społecznych i politycznych. Bunt historyczny niesie w sobie niebezpieczeństwo. Istotowa cecha buntu – przemoc, w historycznym

¹⁷ Por. A. Camus *Człowiek zbuntowany* wyd. cyt. s. 32 i dalsze.

¹⁸ Por. G. Brée *Camus and Sartre* A Delta Book, New York 1979 s. 252.

¹⁹ Por. A. Camus *Człowiek zbuntowany* wyd. cyt. s. 32.

wymiarze może prowadzić do rewolucyjnych wynaturzeń. Przemoc fizyczna nie może bowiem prowadzić do pozytywnych rezultatów. Bunt, który zaczyna sankcjonować morderstwo, nawet w imię wolności i sprawiedliwości, przeradza się w swe zaprzeczenie: rewolucję. A rewolucje zawsze są krwawe i bezsensowne. Owocami rewolucyjnej małwersacji idei buntu są tacy ludzie, jak Markiz de Sade²⁰, którzy swą anarchią i buntem wobec porządku społecznego udowadniają, że wszelka przemoc staje się tylko powierzchownym zniesieniem tego, z czym się walczy. Dlatego Camus podkreśla różnice między buntem a rewolucją, jednocześnie wskazując na dosłowny wymiar przemocy, gdzie okrucieństwo zatrzymuje i niweluje pierwotną intencję buntu: działanie w imię drugiego człowieka.

Bunt artystyczny, bunt sztuki, jest formą najpełniejszego sprzeciwu wobec absurdalności świata. Działanie artysty i efekt jego twórczości podobne są do przedstawionego w *Młodościach* oddziaływania rocktime'u. Roquentin pod wpływem muzyki porządkuje swój świat, wprowadza swą egzystencję we właściwy wymiar. Według Camusa, bunt wyrażony w sztuce nie niweluje absurdu świata, ale (podobnie jak w przypadku działania sztuki w filozofii Sartre'a) pozwala człowiekowi na pogodzenie się z rzeczywistością. Sztuka pozwala osiągnąć człowiekowi to, co zabiera mu absurdalność rzeczywistości – sensowność. Na dwóch pierwszych poziomach buntu (metafizycznego i historycznego) człowiek podejmował działanie w imię drugiego człowieka. Świata bowiem nie można naprawić ani usprawiedliwić. Człowiek zbuntowany to przeważnie bohater, którego heroiczne działanie zamyka się w niezgodzie na absurd, ale samego absurdu nie przewycięża. Przeciwnie, artysta, tworząc, dokonuje zmiany²¹. Swoim dziełem wkracza w zastany początek rzeczywistości i na nowo go formułuje. W przypadku buntu artystycznego urzeczywistnia się marzenie wcześniejszych buntowników (metafizycznych i historycznych) – światu bowiem zostają nadane sensy.

Rzeźbiarz – przedstawiony w *Człowieku zbuntowanym* – odwołując się do rzeczywistości, sięgając po realnie istniejącą przestrzenność ludzkich postaci, realności ich gestów, stwarza na nowo ludzką postać. Rzeźba (portret lub autoportret), choć odnosi się do modelu, zawiera element niedany człowiekowi: sens, dokonaną konstytucję. Znaczenie, jakie wpisuje artysta w portretowane rysy i uchwytywaną mimikę twarzy, uzupełnia brak egzystującego bytu. Artysta, czerpiąc z rzeczywistości, wzorując się na otaczających go ludziach, gestach, elementach realnego świata, tworzy nową jakość – świat przedstawiony dzieła sztuki, który nabywa nowego znaczenia, jakim obdarza go twórca. Absurdal-

²⁰ Por. tamże, s. 228.

²¹ Por. G. Brée *Camus and Sartre* wyd. cyt. s. 245.

ność człowieka jako wielości przeciwstawnych uczuć, chęci, zachowań, zostaje zniesiona w kreowanym przedstawieniu. Mówiąc o rzeźbie, Camus podkreślał, że odwzorowanie realnych elementów ludzkiego ciała prowadzi artystę do uchwycenia jedności, której każdy poszukuje w sobie lub w drugiej osobie. W ten sposób podobieństwo czy odwzorowanie pewnej realności przechodzi w coś, co Camus nazywa „stylizacją”, a więc przedstawieniem nie jakiegoś jednego, konkretnego gestu, ale istoty gestu, ustanawianej przez ludzkie działania w ogóle. Dlatego rzeźba, opierając się na jednostkowych modelach, jest w stanie stworzyć coś, co tę ludzką jednostkowość przekracza. Więcej, przekroczenie przez stylizację jednostkowości prowadzi zarówno artystę, jak i odbiorcę do odkrycia elementu ponadczasowego. W ten sposób sztuka przełamuje naszą temporalność i niedoskonałość jednorazowości. Może też ocalić człowieka wbrew prawom przemijania i pamięci. Jak podsumowuje swój wywód Camus:

Wówczas na frontonie zgiełkliwych miast umieszcza wzór, typ, niewzruszoną doskonałość, która ukoi na chwilę gorączkę ludzi. Kochanek zawiedziony w miłości, ogarniając spojrzeniem kory greckie, odnajdzie wreszcie to, co w ciele i twarzy kobiety przetrwa każdą degradację²².

Jeszcze innego zabiegu dotyczącego rzeczywistości dokonuje malarstwo. Wybiera sobie badany przedmiot, przestrzeń krajobrazu, martwą naturę czy scenę historyczną. Już sam akt wyboru jest aktem konstytucji na nowo przedstawionego zjawiska. Camus odwołuje się do klasycznego malarstwa, ale widać, że tak naprawdę szuka ponad jego stylami tego, co dla samego aktu tworzenia jest charakterystyczne. A wspólną cechą wszelkiego tworzenia stanowi swoistość kadrowania, które każe wybierać, a tym samym pozwala manipulować rzeczywistością. Przez sam wybór, kadrowanie przestrzeni, artysta nakierowuje odbiorcę na to, co dla niego istotne, nadaje temu, co wybrał, nowy sens. Sens rzeczywistości wyjątkowej. Kadrowanie jest koncentracją na wybranym konkrecie, jest też wyborem tego, co istotne dla malarza.

Malarstwo pozwala również na pokonanie czasu. Człowiek jako byt temporalny z czasem zмага się nieustannie. Jest to walka podwójna. Czas nie tylko bowiem przybliża człowieka ku jego własnej śmierci, ale również blokuje ludzkie możliwości poznania i percepcji. Człowiek, jako czasowo określony, jest tym samym ograniczony. Nie ma możliwości dostrzeżenia wszystkiego z otaczającej go rzeczywistości, poznania każdego aspektu. Uciekający czas każe bowiem oderwać się od badanego przedmiotu i zająć następnym. Wciąż gdzieś zmierzający człowiek traci wiele z tego, co dookoła. Malarz, kadrując przestrzeń,

²² A. Camus *Człowiek zbuntowany* wyd. cyt. s. 240.

którą zamierza malować, równocześnie zatrzymuje ją w jednym czasowym punkcie. I tak można do krajobrazu powrócić, zobaczyć dzięki malarzowi więcej, dostrzec szczegóły, jakie on dla nas na płótnie uchwycił i zachował ponad czasem. Aczasowość malarstwa to ściągnięcie przeszłości do jednego teraźniejszego momentu, gdzie przeszłość i przyszłość przestają obowiązywać. Dlatego: „Wydaje się wówczas, że dzięki cudowi sztuki postaci są nadal żywe, choć nie są już przemijające. Pomiędzy cieniem i światłem, długo po śmierci, filozof Rembrandta rozważa wciąż to samo pytanie²³”.

Artysta buntuje się w sposób cichy. Nie wydaje wojny bogom ani nie prowadzi swym działaniem ludzi na barykady. Jego walka z absurdem nie jest też walką ze światem²⁴. Można powiedzieć, że świat jest dla artysty pierwszym tworzywem, inspiracją, którą podziwia i bacznie obserwuje, swoim działaniem wprowadzając ludzi w inny wymiar. Walka z absurdem w buncie artystycznym polega przede wszystkim na oddalaniu chaosu, jaki pojawia się w życiu ludzkim wraz z jego ujawnieniem, polega na przełamaniu bierności. Kontemplacja rzeczywistości danej nam w innym świetle, w odmiennym ujęciu, sprawia, że człowiek może się na powrót w niej zakorzenić, pokonać rozbieżność, jakie powoduje świadomość absurdu. Malarstwo jest w stanie ukazać nam mały, nieistotny szczegół, detal zagubiony w historii (Camus pisze o oliwkach przedstawionych w drodze krzyżowej na jednym z renesansowych obrazów). Warto wspomnieć w tym miejscu znikającego za horyzontem rzeczywistości *Ikara* Boscha. Jest to obraz przejmujący, gdyż nie tylko wskazuje nieistnienie jednostki z jej marzeniem i dramatem, ale przede wszystkim pokazuje codzienność. Banalność codzienności, prozaiczność trudu i pracy, na tym obrazie przekształca się w opowieść o rzeczach i czynach, o których się zapomina, chociaż dotyczą nas wszystkich. Bosch-artysta buntuje się nie przeciw codzienności, ale przeciw jej umniejszeniu. Ta niezgoda na zepchnięcie codzienności do podrzędnej roli, na gloryfikację czynów, których tak naprawdę nie ma, pozwala pogodzić się z tym, co najbardziej banalne – prozaiczną rzeczywistością.

W *Micie Syzyfa* Camus, opisując samego Syzyfa, porównuje jego egzystencję do egzystencji zwykłych robotników fabryki. Syzyf to dla filozofa każdy, kto wprzęgnięty jest w powtarzający się codziennie układ czynności i konieczności. Uświadomienie sobie rutyny i jej banalności jest świadomością bolesną. Artysta może tę świadomość zmienić, wprowadzając codzienność z banalności i żmudności. Dokonując usensownienia najprostszych czynności i podnosząc je do rangi znaczącego i ważnego działania, zmienia same te czynności. W ten sposób,

²³ Tamże, s. 240.

²⁴ Por. G. Brée *Camus and Sartre* s. 133 i dalsze.

w swym buncie, malarz przywraca człowiekowi jego świat, w zatracone lub niedostrzegane sensory wpisując nowe znaczenia.

Literatura, podobnie jak sztuki plastyczne, odwołuje się do rzeczywistości, sięga po elementy świata otaczającego artystę. W literaturze dokonuje się, jak sądzę, najpełniejsze usensownienie świata. Pisarz tworzy w powieści świat, odwołując się do istniejącej rzeczywistości. Przenosząc w świat wyobraźni literackiej świat realnie istniejący, komponuje jego składowe elementy, nadając im nową rangę i znaczenie. Pisarz jeszcze raz ustala relacje zachodzące w świecie, opisuje poszczególne elementy i ich znaczenie. Dzięki temu w przestrzeń konkretnych znaczeń i intencji twórcy dostaje się to, co realnie jest w przestrzeni absurdałnej. Świat otaczający artystę, użyty jako nośnik znaczeń i sensów, sam staje się sensowny i znaczący. Dlatego to, czego nie można wytłumaczyć czy usprawiedliwić w realnym świecie, na kartach powieści nabiera sensowności i wytłumaczenia. Literatura też może w najpełniejszy sposób radzić sobie z rozbiciem rzeczywistości. Jednocześnie wydarzenia w chronologiczne ciągi, budując zakończenia (w ludzkim życiu niespełnione) wydobywające celowość struktury przedstawianego świata, pisarz porządkuje świat. Pozwala też odczuć człowiekowi spójność płaszczyzn czasowych, splotów wydarzeń i najdrobniejszych gestów, które poza powieścią mogą być przypadkowe czy niezauważone. To właśnie w literaturze widać, iż bunt artystyczny nie zakłada burzenia porządku świata, przekreśla destrukcyjne rewolucje. Świat dzięki literaturze ujawnia się w swej ciągłości i sensie. Pisarz bierze elementy rzeczywistości, by zwrócić je czytelnikowi w formie dlań usprawiedliwionej i wartościowej²⁵.

Pisarz nie jest oczywiście poza buntem metafizycznym, ani też nie idealizuje świata. Wprowadza jedynie zakończenie, puentę, której człowiek tak wyczekuje w swej egzystencji. Podejmuje swój osobisty bunt i próbę zmiany świata, ale czyni to w innych kategoriach niż walczący herosi buntu metafizycznego i historycznego. Zasadnicza różnica polega na tym, że: „oprócz odmowy jest również w sztuce zgoda, kontemplacja może zrównoważyć działanie, piękno – niesprawiedliwość. (...) Toteż żadna sztuka nie może być totalną odmową”²⁶. Bunt, jaki podnoszą artyści wobec niesprawiedliwości świata, jest często buntem prowadzącym do odbudowania utraconej równowagi człowieka, do uchwycenia świata raz jeszcze w ruchu afirmacji.

Camus polemizuje z klasycznymi koncepcjami piękna. Wskazuje, że sztuka dążąca do piękna samego w sobie, działając tylko dla uchwycenia takiej ostatecznej doskonałości, nie jest tą sztuką, o jaką

²⁵ Por. P. Mróz *Filozofia sztuki w ujęciu egzystencjalizmu* wyd. cyt. s. 79.

²⁶ A. Camus *Człowiek zbuntowany* wyd. cyt. s. 241.

mu chodzi. Artysta, przywracając człowiekowi piękno, o ile jest artystycznym buntownikiem, nie robi tego w imię wyższej wartości, a w imię drugiego człowieka, jak i własnej próby zrozumienia siebie. Idzie tu bowiem nie o odkrycie wartości, czy rzeczywistości absolutnej, ale o przywrócenie świadomości utraconych wraz z poczuciem absurdu – spokoju i pewności.

Fakt, że sztuka rodzi się z buntu, oznacza dla Camusa, że sztuka pomimo swego afirmatywnego charakteru wnosi w świat sprzeciw wobec absurdu, znosząc absurd na przykład w chronologicznym ciągu powieściowych zdarzeń. Przede wszystkim, nie zgadzając się na świat, artysta nie chce świata porzucić, więcej, czyni z niego „tworzywo” swej artystycznej działalności. Równocześnie wskazuje, co w świecie – w artystycznej wizji przetwarzanym i stwarzanym na nowo – jest złego lub z czym w świecie nie można się zgodzić. Tym samym sztuce blisko do buntu metafizycznego, czy wręcz można powiedzieć, sztuka z tego rodzaju buntu powstaje.

Pisząc o tym, Camus odwołuje się do Prousta i jego monumentalnego dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu*. W interpretacji Camusa Proust, podobnie jak Prometeusz, nie zgodził się z wyrokami bogów i, tak samo jak ów heros, stara się zawrócić boskie prawa. Walka, jaką podejmuje Proust, jest walką z czasem, przemijaniem i śmiercią. Według Camusa, pisarz zmierza do odebrania Bogu tego, co zastrzeżone tylko dla niego: wieczności. Wieczność jest w takim ujęciu pewną manifestacją boskości i niewzruszoności tego, co doskonałe i nieprzemijające. Czas, jako sfera ludzkiego działania i życia, jest czymś niedoskonałym, ograniczonym i wpisującym człowieka w ramy przeszłości oraz przyszłości. Co więcej, człowiek skazany zostaje na istnienie tylko w czasie, w krótkim *teraz*, osuwającym się w przeszłość. Proust, jak Prometeusz, chce zastrzeżonej bogom sfery doskonałości, chce wieczność włączyć w świat ludzkich doznań. Upływ czasu, tak mocno odczuwany w jego życiu i chorobie, oddzielający go od świata i tego, kim był w młodości, pisarz stara się przezwyciężyć w swej artystycznej kreacji. Poszukiwacz czasu jest wynalazcą wieczności. Wieczne *teraz*, kolekcjonowanie momentów szczęśliwych, kulminuje w ostatnim tomie *Czas odnaleziony*. Jak pisze Camus: „Nie chciał utracić na zawsze szczęśliwych wakacji. Postanowił stworzyć je na nowo i dowiódł, wbrew śmierci, że przeszłość znajduje się u końca czasu w niezniszczalnej teraźniejszości, w prawdziwszej i bogatszej niż na początku”²⁷. Zaprzeczenie przemijania jest tutaj czymś więcej niż próbą ocalenia minionych przeżyć – jest właśnie buntowniczym wyjściem poza czas i sięgnięciem po to, co boskie. Dlatego Camus mówi, że w świecie

²⁷ A. Camus *Człowiek zbuntowany* wyd. cyt. s. 249.

powieści Prousta Boga nie ma i być nie może. Proust, zagarniając dla człowieka wieczność trwania, nadał człowiekowi boskie jakości. I jest to bluźnierstwo, zbuntowanego artysty, które stara się pokonać niedoskonałość świata.

Bunt sztuki jest więc buntem w najpełniejszym znaczeniu tego słowa. I choć Camus wcale nie dąży do sformułowania koncepcji jednej uniwersalnej roli sztuki, nadaje jej znaczną rolę w ludzkim życiu i kulturze, uznając ją za bunt metafizyczny. „Sztuka i społeczeństwo, twórczość i rewolucja muszą wprawdzie odnaleźć źródło buntu, gdzie odmowa i zgoda, indywidualne i powszechne, jednostka i historia równoważą się w ciągłym napięciu”²⁸. Sztuka taka, jaką przedstawia filozof w *Człowieku zbuntowanym*, jest nie tylko sposobem przeżywania świata, aktem ludzkiej ekspresji. Sztuka jest również sposobem bytowania artysty, jak i odbiorcy, gdyż nadaje ich egzystencji szczególny wymiar istnienia. Bez możliwości sztuki człowiek nie miałby szansy szerszego i pełniejszego zrozumienia siebie i świata. Sztuka wraz z historią, ludzkim działaniem i poznawaniem świata tworzy dopiero pełne spektrum ludzkiego bytu. Bunt metafizyczny zaczyna drogę, którą wieńczy bunt artystyczny. Tak naprawdę są to różne aspekty walki z absurdem, próby ujęcia całego spektrum różnych możliwości ludzkiej egzystencji.

Daje temu wyraz Camus-pisarz. W *Upadku* – powieści mówiącej o autentyczności ludzkiej egzystencji i wolności – odwołuje się do sztuki jako arbitra ludzkich poczynañ. „Upadek” jest swoistego rodzaju monologiem Clemance’a, wypowiedzianym przed przypadkowo spotkanym w barze słuchaczem. Słuchacz, jak się czytelnik dowiaduje na końcu, podobnie jak Clemance, jest Paryżaninem i uprawia porzuceną przez Clemance’a zawód adwokata. Kim tak naprawdę jest rozmówca, a właściwie słuchacz głównego bohatera, do końca nie wiadomo. *Alter ego*, nim samym, przypadkowo spotkanym człowiekiem? Camus bawi się kreśleniem kolejnych aluzji, pozwalając czytelnikowi na dopowiedzenie tej kwestii. Monolog-spowiedź prowadzi do ukazania elementów życia, które człowiek przyjmuje na siebie, by przydać sobie wartości, określić swoją pozycję społeczną i równocześnie usprawiedliwić swą egzystencję. Nie jest to jednak autentyczna konstytucja, lecz pozór, jaki tworzymy, by ukazać się innym w korzystny sposób. Camus ukazuje sztuczność zachowań, kreśląc w mowie swego bohatera precyzyjną układankę ludzkich zachowań, które odsuwają człowieka od najpoważniejszego problemu: autentyczności i wolności. Pod koniec spowiedzi Clemance odsłania nie tylko, kim stał się wobec odkrycia swej nieautentyczności, lecz także pokazuje, czym jest dla niego to odkrycie. Człowiek autentyczny to człowiek wolny. Przy czym wolność

²⁸ Tamże, s. 255.

ma swe specyficzne oblicze, niczym Nietzscheańska wolność, będąca najbardziej gorzką kroplą goryczy. Wolność jest przede wszystkim wezwaniem do odpowiedzialności, gdzie człowiek nie tylko sam podejmuje decyzje, ale sam je również osądza i bierze za nie odpowiedzialność. Nie ma tu miejsca na usprawiedliwienia, czy możliwości odwoływania się do działania w imię wyższych wartości albo ważnych okoliczności. Każdy czyn ma charakter ostateczny. Dlatego drugi człowiek, słuchacz, nie jest próbą usprawiedliwienia czy odciążenia świadomości Clemance'a. Słuchacz stanowi element gry wolności. Świadek czy obrońca stają się w tym momencie tak samo oskarżonymi – przed samym sobą i przez siebie. Taki przynajmniej jest cel pracy Clemance'a, który sam sobie narzucił, nazywając się sędzią-pokutnikiem.

W swym małym amsterdamskim mieszkaniu Clemance trzyma skradziony obraz – fragment ołtarza Van Eycka *Baranek mistyczny*. Skradziony fragment znajdował się w jednej z kwater ołtarza i nosi tytuł *Sprawiedliwi sędziowie*. *Sprawiedliwi sędziowie* przeszli prawdziwie trudną drogę. Z pracowni malarskiej zostali wzniesieni na ołtarz, stamtąd skradzeni, znaleźli się w barze Mexico-City, w towarzystwie półświatka Amsterdamu, by wreszcie trafić do szafy sędziego-pokutnika. Obraz ten w książce Camusa pozwala wytłumaczyć całą zagadkę pokuty Clemance'a: pokazuje bowiem całą *dialektykę* sprawiedliwości i niesprawiedliwości, słuszności i niesłuszności. Oglądający kopię obrazu w kościele świętego Bartłomieja w Gandawie nie mają świadomości, że oglądają kopię. Być może nie chcą wcale oglądać dzieła sztuki, tylko zobaczyć to, co warto widzieć. Zaliczyć kolejny zabytek kultury. W barze Mexico-City nikt nie miał świadomości, czym jest obraz wiszący na ścianie, bo nikt też nie chciał się angażować w to, co go otaczało. Jedynie Clemance jest świadomy, z czym ma do czynienia. Najważniejsze dla bohatera Camusa jest, że inni nie wiedzą, na co tak naprawdę patrzą. Świadomość prawdy jest przyczyną satysfakcji Clemance'a w kontakcie z autentycznym dziełem. Dodatkowy sens tej *dialektyki* autentyczności i jej braku podkreśla sama treść obrazu. Kopia dostępna jest ludziom podziwiającym ołtarz, a więc ludzie mają do czynienia z fałszywymi sędziami, z oszukaną sprawiedliwością. Natomiast człowiek, który sam oszukiwał i siebie, i innych, ma do dyspozycji oryginał, prawdziwą sprawiedliwość ukrytą w szufladzie. Sędzia-pokutnik podsumowuje tę historię dobitnie: „ponieważ ci sędziowie udają się na spotkanie z Barankiem, a nie ma już Baranka ani niewinności, tak więc zręczny łotr, który ukradł obraz, był narzędziem nieznanej sprawiedliwości, jej zaś nie należało się sprzeciwiać (...) Skoro sprawiedliwość została ostatecznie oddzielona od niewinności – pierwsza znalazła się na krzyżu, druga w szafie”²⁹.

²⁹ A. Camus *Upadek* Joanna Guze (tł.) Świat Książki, Warszawa 2000 s. 404.

„Tak więc sztuka prowadzi nas ku źródłom buntu, w miarę jak usiłuje nadać formę wartości umykającej w wiecznym stawaniu się, którą artysta przeczuwa i chce wydrzeć historii”³⁰. Artysta Camus wyrывa przeszłości dzieło Van Eycka i ukazuje w nowym świetle to, co tamten uchwycił. W ten sposób mamy do czynienia z podwójną warstwą znaczeniową dzieła. Nowe znaczenie, jakie konstytuuje Camus-pisarz, wzmacnia fenomen ukazany przez malarza. Historia ma o tyle sens, o ile zostaje użyta do odczytania egzystencji, o ile będzie można się nią posłużyć dla teraźniejszości. W historii sędziego-pokutnika ujawnia się też Camus poszukujący etyki poza etyką. Wyraźnie w *Upadku* widać, jak normy zewnętrzne kształtujące człowieka chwieją się i przemijają. Camus pokazuje też, jak odwołanie się do tego, co nazywamy normami moralności, powszechnym odczuciem sprawiedliwości i etyczności, nie ma tak naprawdę żadnego znaczenia. Oglądający w Gandawie obraz są tak samo naiwni jak Clemance za czasów swej paryskiej praktyki prawniczej. Oddają cześć wartościom, których nie ma lub są fałszywe. Prawdziwe przeżycie, jak prawdziwa twórczość, odnosi się do czegoś, co jest w człowieku, odnosi się do samej jego egzystencji. Dlatego sędzia-pokutnik będzie trzymał skradziony obraz, żeby dopełnić historii tego dzieła. Autentyczność, o której pisał Camus, warunkuje inny rodzaj działania ludzkiej świadomości. Gdy Clemance nazywa oskarżycielem nie tylko samego siebie, ale również innych, jego celem nie jest osąd zewnętrzny, pozew złożony światu i dotyczący jego nieprawości. To, co ukazuje oskarżenie Clemance’a, jest poszukiwaniem możliwości konkretnego człowieka – i on jest tutaj najważniejszy. Dlatego żegnając się ze swym towarzyszem rozmowy, po całym tygodniu wspólnych spacerów po Amsterdamie, Clemance zachęca go do powrotu. Amsterdam staje się bowiem miejscem, gdzie można popatrzeć na siebie takim, jakim się jest, pogodzić się z własną egzystencją, jej czasowością i wolnością. Sędzia-pokutnik, biorąc na siebie swą rolę, pokazuje, że w człowieku tkwi sprawiedliwość, po stronie jednostkowych wyborów, poszczególnych aktów, których dokonuje się nie na podstawie prawd wiecznych, ale własnych konstytucji. Dlatego sprawiedliwość przychodząca ze strony sędziów może być trzymana w zamknięciu, ale sprawiedliwość ludzkich sądów i czynów może się dokonywać wszędzie, nawet w podrzędnym barze i w dwuznacznej rozmowie.

j.handerek@iphils.uj.edu.pl

³⁰ A. Camus *Człowiek zbuntowany* wyd. cyt. s. 241.